

Gamarnik, Cora

La fotografía como instrumento político en Argentina: Análisis de tres momentos clave

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

9 y 10 de diciembre de 2010

Cita sugerida:

Gamarnik, C. (2010). La fotografía como instrumento político en Argentina: Análisis de tres momentos clave. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5736/ev.5736.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

“Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”

La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010

Cora Gamarnik
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
Becaria UBACYT
coragamarnik@gmail.com

La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave

Escribir sobre la historia de la fotografía como instrumento político es escribir sobre la historia de la fotografía en sí misma, ya que desde sus inicios demostró ser una herramienta eficaz, útil y potente en ese sentido.

Desde la mitad del siglo XIX en adelante, la fotografía ampliamente difundida en la forma del retrato modificó las reglas de la política. Los personajes públicos comenzaron a ser menos misteriosos y a estar más al alcance del hombre común. La aparición de la fotografía en la prensa¹, marcó un hito central en la nueva vinculación de la política y la imagen. Como señala Gisele Freund en su libro *“La fotografía como documento social”*: “Cambia la visión de las masas. Hasta entonces el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. (Freund G, 2001: 96)

La posibilidad de publicar imágenes en los periódicos -un punto de inflexión tanto en la historia de la prensa como en la historia de la fotografía-, anuncia una revolución en la

¹ La primera fotografía de prensa aparece el 4 de marzo de 1880 en el *Daily Herald* de Nueva York, bajo el procedimiento técnico denominado *halftone*. Pero recién a principios del siglo XX su difusión se hace más sistemática. En 1904 el *Daily Mirror* de Inglaterra publica diariamente fotografías en sus páginas y en 1919 lo hace el *Illustrated Daily News* de Nueva York. Ver Freund Gisele (2001), *La fotografía como documento social*, págs. 95 y 96.

transmisión de los acontecimientos y al mismo tiempo, marca el inicio del uso masivo de la fotografía en los medios de comunicación, lo que provocará como consecuencia una gran expansión de este nuevo medio en la sociedad.

En todas las épocas y en todos los sistemas se construyó una política de imagen pública. En su texto “Poder y protesta,”² Peter Burke se remonta al estudio de Grecia y Roma Antigua y analiza regímenes políticos tan disímiles entre si como la Revolución Francesa y la Alemania nazi. Estudia cómo se utilizaron los monumentos, las esculturas y la pintura, serie a la que se suma, cuando emerge, la fotografía, con el objetivo de construir imágenes oficiales.

Me propongo realizar en este artículo un análisis del uso de la fotografía oficial en Argentina (y de los intentos por combatirla) en dos períodos históricos particulares y antagónicos entre si: el primer gobierno peronista y la última dictadura militar. Trabajaremos a partir de la reconstrucción de tres momentos clave: en el primer caso analizaremos el uso que se hizo de la fotografía a través de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación y como a partir de golpe de estado de 1955 se intentó destruir esta política de imágenes y la relación de identidad creada a través del ellas. En el segundo caso nos proponemos analizar la política de construcción de imagen de si misma que llevó a cabo la última dictadura militar a través de la connivencia con los principales diarios y revistas de circulación nacional. Por último, veremos la respuesta que a esa política visual le opuso un grupo de reporteros gráficos utilizando la fotografía como arma de contrapoder y denuncia³.

Peronismo y Fotografía: un análisis de casos

Los primeros usos que vinculan la fotografía con la política en nuestro país se registran tempranamente desde fines del siglo XIX, a partir de documentación técnica y de archivo que organismos privados y públicos reunieron como antecedentes de su actividad. Luis Priamo, cuenta en su texto “Fotografía y estado moderno” que ya la llamada

² Burke, Peter (2001), “Poder y protesta” en *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Editorial Crítica.

³ La relación entre la fotografía y la política atraviesa todo mi proyecto de doctorado cuyo tema es la historia del fotoperiodismo en la Argentina (1967-1987).

“Campaña al Desierto” fue registrada por el ejército de Julio A. Roca en 1878, aunque por medio de iniciativas privadas. Hay otros tres proyectos en los que el Estado tempranamente utilizó la fotografía: un álbum sobre la primera Exposición Industrial realizada en Córdoba en 1871, para el cual se contrató a un fotógrafo italiano, los álbumes de Samuel Boote, a pedido del Ministerio de Educación sobre las escuelas de Buenos Aires (1889) y un reportaje sobre la construcción de la ciudad de La Plata a pedido del Gobernador Dardo Rocha (1882).⁴

Pero más allá de estos antecedentes, el primer uso sistemático y a gran escala de la fotografía con fines políticos en Argentina fue realizado bajo la órbita del primer gobierno peronista. A través de su aparato de propaganda se repartían millones de imágenes que ayudaron a forjar la identidad peronista. Para concretar ese objetivo se creó la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación (SI), un “organismo encargado de la centralización y la instrumentalización de los mecanismos de producción y distribución de propaganda gubernamental” (Gené, 2005: 29) Ese gigantesco aparato de propaganda que constituía la SI era el encargado de difundir la iconografía peronista, dentro de la cuál la fotografía ocupó un lugar destacado y construyó una imagen canónica de Perón y de Eva Perón que se extendería de forma omnipresente. Dentro de la Subsecretaría –cuyo director era Raúl Apold, quién había sido jefe de publicidad de Argentina Sono Film-, se formó la “División Fotográfica” dividida a su vez en dos partes,⁵ una dirigida por Emilio Abras que se dedicaba a registrar la actividad política del gobierno y otra –dirigida por Angel Libarona- que se ocupaba de documentar las obras públicas de gobierno y que era mucho más pequeña que la anterior. Según señala Priamo “la característica más relevante de dicha política fue que reflejó hasta hacerlas indistintas, las actividades del Estado con las del partido gobernante y sus organizaciones...” (Priamo, 2001: 173). El autor, relevó el nombre de 25 fotógrafos que trabajaban en turnos rotativos en dicha División. Un número considerablemente mayor a lo que componían los staff de fotografía de cualquier agencia o medio de entonces. Priamo calcula, a partir del material que se encuentra en el Archivo General de la Nación, que durante los siete años de gobierno peronista se hicieron en la

⁴ Ver para Priamo, Luis (2004) “Fotografía y estado moderno” en *Revista Ojos Cruelles*, Año I, Nro 1.

⁵ Ver Priamo, Luis (2001) “Fotografía y estado en 1951,” en *Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, pp. 173-175.

Subsecretaría no menos de trescientos mil negativos de los cuáles se conservan alrededor de setenta mil. De las fotos diarias que se hacían, se seleccionaban unas 10 y se mandaban a los casilleros de los distintos periódicos. Ningún medio tenía fotógrafos asignados a la Casa de Gobierno, todo el material que se publicaba era el que salía previamente aprobado desde la Subsecretaría. La División Fotografía de la SI funcionaba como una agencia de noticias en sí misma, pero como señala el mismo Priamo: “La diferencia estaba simplemente, en la política que orientaba su interés temático. Las fotos estaban dirigidas a la campaña directamente política (...) especialmente a la exaltación de sus dos dirigentes máximos. (...) Tampoco antes ni después la fotografía como palanca de propaganda política, realizó en nuestro país una mayor actividad abonando el culto a la personalidad (...) de los líderes políticos de la época.” (Priamo, 2001: 175)

La imagen fotográfica es especialmente eficaz en el uso de metáforas y símbolos, dos herramientas cruciales en el campo de la política. Una de las metáforas más utilizadas y de más larga tradición que vincula la imagen con la política es la que utiliza caballos y jinetes. En su texto “Poder y Protesta”, Peter Burke señala que las estatuas ecuestres conforman uno de los usos de la imagen más difundidos en toda época y lugar antes de la existencia de la fotografía. Está presente en esta relación la metáfora del conductor y el gobierno, representada por el jinete y el caballo respectivamente: “tener las riendas” y “conducir” como la perfecta metáfora del gobernar. En Argentina, fue Perón quién en su primera presidencia utilizó esta imagen a través de la fotografía. Una de las fotos más famosas de este período fue tomada por el reportero Antonio Perez antes del inicio del desfile del 9 de julio de 1950 en la Plaza San Martín, donde el presidente pasaba revista a las tropas como comandante en jefe. En esa imagen, Perón aparece montando su caballo “Mancha”. Según cuenta el fotógrafo “esta fue la primera vez que el General montó a su caballo, en público al menos, es la única vez que el Mancha salió a la calle.”⁶ Según su relato, esta imagen era una de las predilectas del propio Perón y si la gente mandaba a pedir una foto suya a la Subsecretaría, le regalaban una copia de esta imagen. Cuando Perón estaba en el exilio mandó a pedirle al fotógrafo que le envíe diez copias en grandes

⁶ Entrevista realizada a Antonio Perez por la autora en febrero de 2010.

dimensiones para regalarlas en Europa. Luego del envío, en agradecimiento, Perón le escribió una carta de puño y letra que Pérez conserva enmarcada en su casa.⁷

El dato que brinda el fotógrafo –el hecho de que la ocasión del desfile del 9 de julio de 1950 haya sido la única vez que se lo vio a Perón a caballo–, sumado a que sea la imagen más repetida y difundida entonces de la iconografía peronista, nos da una pauta de que la fotografía fue utilizada en este caso por su contenido simbólico y metafórico y no por su valor “documental”. Era un mensaje que ubicaba a Perón en la misma línea y tradición de los próceres argentinos, empezando por San Martín. La imagen fue una de las más difundidas de la iconografía peronista y se utilizó en innumerables folletos, láminas y posters partidarios. Se repartía gratuitamente para enmarcar y decoraba desde viviendas humildes hasta despachos oficiales.

Por su parte, Evita fue –junto con el Che Guevara– la figura argentina más fotografiada de toda la historia argentina. Sus imágenes se transformaron en íconos de veneración, ligadas incluso a sentimientos religiosos de santificación. Hay dos fotos en las que me voy a detener. Una es la de Evita con el cabello suelto, la imagen elegida por la juventud peronista durante la década del 70 como símbolo propio. Frente a la imagen de Evita con rodete, en sus poses más aristocratizantes, ellos eligen una Eva joven, sonriente, que viste de manera sencilla con una chaqueta, que mira el horizonte con el cielo detrás. Esta foto, tomada por Pinérides Aristóbulo Fusco en la Quinta de San Vicente en el año 1948, no fue utilizada durante el primer gobierno de Perón ya que en ese entonces, se elegían como representativas las imágenes de Evita donde ella se asemejaba a una reina, con porte noble. Es el caso por ejemplo, del retrato elegido para representarla en la tapa de su libro *“La razón de mi vida”*. Un cuadro pintado por Numa Ayrinhac en 1948 y que fue destruido por los militares luego del golpe de 1955, donde se puede ver la imagen de una Eva majestuosa. Según cuenta la historiadora Laura Malosseti Costa, a la propia Evita tampoco le gustaba mucho su foto con el cabello suelto. Comparando las dos imágenes, Malosseti Costa señala: “Ninguna de las dos tipologías de retrato de Evita es más

⁷ “5 de noviembre de 1971, mi querido amigo: Por mano y amabilidad del compañero Cámpora he recibido su carta y agradezco el recuerdo. Muchas gracias por las fotografías que ha tenido la amabilidad de enviarme y que para mi tienen un gran recuerdo de mi Mancha ya fallecido. (...) Le agradezco tantos recuerdos de los buenos tiempos. Le ruego envíe mi saludo a los compañeros y que acepte con mis saludos mis mejores deseos. Isabelita agradece y retribuye sus saludos. Un abrazo, J. D. Perón”.

‘verdadera’ que la otra: son los usos los que determinan el sentido de una imagen, y estos usos dependen de condiciones históricas cambiantes”⁸. También hablando de la misma foto, dice al respecto el historiador José Emilo Burucúa “Con el cabello suelto y el rostro entre sereno y exultante, es la imagen de Eva Perón ‘vuelta a la vida’ por los movimientos juveniles del setenta, una imagen deslumbrante que surge resignificada décadas más tarde (...) Siguiendo esta línea de pensamiento la imagen de Eva Perón ya no sería el paradigma del rol de la mujer en el peronismo: militante, trabajadora y compañera indiscutible del líder; traspasaba el límite que existe entre la realidad y la veneración. Ubicada de perfil introduce a uno en la escena, de modo que el observador es estimulado a marchar tras ella. Efigie romántica que nos remite hacia una referencia histórica lejana de la Libertad guiando al pueblo de Delacroix, el uso de este estilo con reminiscencias libertarias son típicas de la iconografía revolucionaria del siglo XIX perdurando este recurso también en el del siglo XX. Esta imagen de Eva Perón, lejos de la clásica fotografía oficial estereotipada que marca la rigidez jerarquizada del líder, invita a enarbolar las banderas de la justicia social y a transitar decididamente el camino revolucionario”⁹. Este tipo de imágenes supieron construir continuidades y fracturas en el peronismo y ayudaron a mantener activo el estilo político, forjando redes de lealtades y relaciones entre militantes y líderes.¹⁰

La otra fotografía que quiero analizar, también del fotógrafo Pinéldes Fusco, es la imagen del famoso abrazo de Evita y Perón en el balcón de la Casa de Gobierno, una imagen tomada en el acto del 17 de octubre de 1951. Ese día, luego de una larga ausencia, Evita volvía a aparecer públicamente. Su discurso, uno de los más emotivos de su carrera, dejó frases que iban a ser largamente retomadas, como por ejemplo: “aunque deje en el camino jirones de mi vida, yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria”. Ni bien culmina, Eva se da vuelta, abraza a Perón y llora sobre su pecho. En ese instante Pinéldes Fusco capta la imagen. Ella ya sabe que tiene cáncer y morirá poco tiempo después. En la foto se ve como esconde su cabeza en el pecho de Perón

⁸ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5603-2010-03-26.html>

⁹ Burucúa José Emilio (et.al.), Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg, Buenos Aires, CEAL, 1992 citado en Aguilera, Juan José (2010), “*Alegoría libertaria femenina: Eva Perón y el mito de la musa inspiradora*” en http://www.institutojauretche.edu.ar/barajar/num_7/nota2.html

¹⁰ Hasta hoy esa imagen de Eva con el pelo suelto acompaña a algunos grupos de la militancia peronista, por ejemplo el nuevo grupo llamado “Movimiento Evita” tiene esta imagen digitalizada e impresa con serigrafía como logo actual.

y este la abraza¹¹. El ángulo contrapicado sólo deja ver su cabello ceñido en un rodete y su mano abierta, con las uñas prolijamente pintadas, apoyada en el hombro de Perón. Se ven los rostros de los que la rodean y la multitud detrás. La imagen tiene un alto valor simbólico. Frente a la multitud, estas dos figuras centrales de la política argentina logran un espacio privado e íntimo, donde el esposo sostiene a su mujer ante la adversidad. Todo parecía ensayado, calculado y premeditado: el balcón, el discurso, el rol del locutor, todo menos ese abrazo que parece fuera de libreto y por eso mismo acrecienta su autenticidad¹².

Esta imagen, que se utilizó innumerables veces, incluso en murales, transformada en dibujo, en carteles y banderas, acompañó consignas que hablaban de la “pasión” en la militancia y del peronismo que volvía a enamorar.

Esa identidad, construida entre muchos otros aspectos, a través de estas imágenes y de otras miles, es lo que la llamada “Revolución Libertadora” intentó destruir, especialmente a partir de que toman el poder el General P. E. Aramburu y el Almirante I. Rojas. Al respecto Daniel James señala: “*La política del nuevo gobierno se basó en el supuesto de que el peronismo constituía una aberración que debía ser borrada de la sociedad argentina, un mal sueño que debía ser exorcizado de las mentes que había subyugado (...)*”. (James, 1990: 82) La dictadura de Aramburu llevó adelante una activa represión sobre el movimiento peronista con persecuciones, detenciones masivas, normas legales que excluían de toda actividad política y gremial a quienes habían participado sindical y políticamente en el gobierno anterior: intervino militarmente a todos los sindicatos y a la propia C:G:T, proscribió electoralmente al peronismo y secuestró el cadáver de Eva Perón. La batalla también se trasladó al terreno cultural y simbólico, durante el gobierno de Aramburu se instala una furia iconoclasta hacia lo que habían sido huellas materiales del peronismo. Se prohibió tan sólo mencionar el nombre de Perón (sólo se lo podía denominar a través de eufemismos como “tirano prófugo” o “dictador

¹¹ En las imágenes filmadas puede verse que es el propio Perón quien luego del abrazo le seca las lágrimas a Evita. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=Vj7JebIPtiU&feature=related>

¹² En el libro “*Evita. Imágenes de una pasión*” se observa otra imagen de ese momento también de P. Fusco no muy conocida en la que puede verse de frente el rostro de Eva llorando. Ver García y otros (comps), 1997: 152.

depuesto”) y de Eva. El 5 de marzo de 1956, se promulga el famoso decreto 4161, vigente desde esa fecha hasta 1964, que sostenía:

“Que en su existencia política el Partido Peronista, actuando como instrumento del régimen depuesto, se valió de una intensa propaganda destinada a engañar la conciencia ciudadana para lo cual creo imágenes, símbolos, signos y expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas: Que dichos objetos, que tuvieron por fin la difusión de una doctrina y una posición política que ofende el sentimiento democrático del pueblo Argentino, constituyen para este una afrenta que es imprescindible borrar, porque recuerdan una época de escarnio y de dolor para la población del país y su utilización es motivo de perturbación de la paz interna de la Nación y una rémora para la consolidación de la armonía entre los Argentinos. (...)

Art. 1º Queda prohibida en todo el territorio de la Nación a) La utilización, con fines de afirmación ideológica Peronista, efectuada públicamente, o propaganda Peronista, por cualquier persona, ya se trate de individuos aislados o grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del Peronismo. Se considerará especialmente violatoria a esta disposición la utilización de la fotografía, retrato o escultura de los funcionarios Peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto o el de sus parientes, las expresiones “peronismo”, “peronista”, “justicialismo”, “Justicialista”, “tercera posición”, la abreviatura PP, las fechas exaltadas por el régimen depuesto, las composiciones musicales “Marcha de los Muchachos Peronista” y “Evita Capitana” o fragmentos de las mismas, y los discursos del presidente depuesto o su esposa o fragmentos de los mismos.” (decreto Ley 4151, Boletín Oficial, 9 de marzo de 1956)

Aquellos que infringieran este decreto - ley serían penados con prisión de treinta días a seis meses y multa de m\$N 500 a m\$N 1.000.000. Además le cabría inhabilitación absoluta por el doble de tiempo de la condena para desempeñarse como funcionario público o dirigente político o gremial.

Este decreto dio pie a una verdadera batalla cultural y simbólica entre los responsables de reprimir y hacer cumplir esta disposición y aquellos que pretendían eludirla y/o resistirla. Se comenzaron a quemar públicamente fotografías y a perseguir a quien las conservase en su poder. Se penaba con la cárcel a quien tuviera fotos de Perón o de Eva, pronunciara sus nombres o entonara la marcha peronista¹³.

¹³ Ver: Scoufalos, Catalina, *El decreto 4151; la batalla por la identidad*. En: *Voces Recobradas*, N° 22, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2001. Citada en Delgado, Susana, *Los tachones del discurso que refuerzan el mito: El enfrentamiento entre Eva Perón y la Sociedad de Beneficencia*, IV Jornadas de Historia Política, Bahía Blanca / 30 de septiembre y 1-2 de octubre de 2009. Casa de la Cultura

Es ejemplificador el siguiente diálogo escrito por quién fuera el embalsamador del cadáver de Evita a pedido de Perón, Dr. Pedro Ara y un mayor del Ejército, quién había sido encargado de llevarse el cuerpo embalsamado de Eva: “(...) el mayor se dirige a mí: - profesor, queremos que nos entregue todos los papeles, clichés, fotografías y cualquier otra clase de documentos que posea sobre este asunto, pues queremos quemarlo todo como un paso más hacia la destrucción del mito.” (Ara, Pedro, 1996: 253). Obviamente, ni la proscripción ni la campaña iconoclasta que se sucedió luego del derrocamiento de Perón lograron desterrar esa identidad tan firmemente arraigada. La historia argentina (y su trágico destino) demostraría la inutilidad de estas medidas. Lo que el decreto prohibía se multiplicaba en manos de los militantes peronistas. Comenzaron a proliferar las fotografías de Perón y Evita, los bustos, las estampitas y la religiosidad popular incorporó una nueva figura a su particular santoral: *Evita* “la patrona de los humildes”. El intento de su destrucción por parte de la autollamada Revolución Libertadora demostró que las permanencias y resistencias, los múltiples usos, apropiaciones y reapropiaciones de las imágenes, escapan a los intentos de censura y control.

La fotografía: arma de la dictadura y herramienta de la resistencia

La última dictadura militar también desarrolló una política oficial en imágenes. En este caso, se construyó a través de la connivencia con la prensa masiva que cumplió la misión de difundir, sostener y justificar la represión y el terrorismo de estado y según el caso, ocultar, tergiversar y/o confundir deliberadamente lo que ocurría. Esta función que cumplieron los medios de prensa masivos durante la dictadura se amplificó por su funcionamiento homogéneo y fue un factor central en la conformación del consenso, que tuvieron tanto el golpe de marzo de 1976 como la propia dictadura durante los primeros años. El terrorismo de Estado necesitó para su aplicación una rigurosa política de desinformación, censura y manipulación mediática, para lo cuál desarrolló una estrategia de

ocultamiento sistemática¹⁴. Pero al mismo tiempo necesitaba una política de "sustitución". El ocultamiento de los crímenes de la dictadura, parte esencial de la metodología represiva, requería simultáneamente una política de visibilidad y productibilidad en el terreno de la imagen. Durante todo el año 1975 y los primeros meses de 1976 los principales diarios y revistas del país realizaron una verdadera campaña de prensa que se transformó en un eficaz discurso desestabilizador. El problema central para realizar dicha campaña a favor del golpe de estado, no era tanto desprestigiar a Isabel, de lo que se encargaba por sí misma, sino volver a otorgar prestigio a los militares, quienes tan sólo dos años antes habían dejado el poder en medio del descrédito general¹⁵. De todos modos, los últimos meses antes del golpe los diarios y revistas se cubrieron de fotos que ridiculizaban la figura de Isabel. Mientras que al asumir el cargo de presidenta de la Nación, tras la muerte de Perón el 1 de julio de 1974, los mismos medios publicaban fotos que la mostraban en poses solemnes, posando con los atributos del poder, la banda atravesándole el pecho, el bastón de mando en la mano, la mirada hacia el horizonte, recibiendo a presidentes extranjeros, "soportando con dignidad" y "entereza" el dolor, imitando las imágenes más aristocráticas de Eva Perón. Cerca de la fecha en que se produjo el golpe encontramos cada vez más imágenes donde se la muestra de forma caricaturesca¹⁶. Gisele Freund ya había descubierto que: "Si se quiere ridiculizar a un personaje político, basta con publicar fotos suyas que le desfavorezcan. El hombre más inteligente puede parecer idiota con la boca abierta o guiñando un ojo." (Freund, 2001:146) Una de las fotos más difundidas y utilizadas con este fin fue tomada por César Cichero, fotógrafo de SIGLA (*Servicios de Información Gráfica*

¹⁴ Estaba muy cerca en el tiempo, en ese entonces, lo ocurrido con las fotografías de la guerra de Vietnam: Los reporteros de todo el mundo habían viajado a cubrir una guerra por primera vez "en directo". La estricta censura y el control total de otras guerras se tornaron imposibles. Las terribles imágenes de la guerra esa vez lograron llegar a las primeras planas de los diarios del mundo y ayudaron a despertar la conciencia de los norteamericanos sobre el horror que sus tropas provocaban. El frente de combate se trasladó también a los periódicos y los reporteros gráficos comenzaron a ser arte y parte de esa otra batalla que se daba en el plano simbólico y cultural. A partir de entonces, el control y la censura de las imágenes en otras guerras sería parte de la política de estado. Para profundizar este tema ver: Franklin, Bruce, *Vietnam y las fantasías norteamericanas*, Final Abierto, Buenos Aires, 2008.

¹⁵ Ver Graciela Mochkofsky, *Timerman, El periodista que quiso ser parte del poder*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003. pp. 219.

¹⁶ Es necesario aclarar que este eficaz discurso desestabilizador estaba apoyado en las acciones de un gobierno en el que primaban la inestabilidad económica, la inflación constante, las denuncias de corrupción administrativa, el aumento de la desocupación, los problemas políticos internos del PJ, los innumerables y sorpresivos cambios de ministros, la ineptitud de sus funcionarios, el aumento de la violencia para-estatal, etc. Estos eran datos objetivos y no operaciones de prensa.

Latinoamericana), una agencia fundada en 1974 que en general contaba con numerosos simpatizantes y militantes peronistas y que estaba en las antípodas de la prensa golpista. En esta fotografía puede verse a Isabel Perón hablando en la sede de la CGT poco antes de su derrocamiento, acompañada por el ministro de Economía de entonces, Emilio Mondelli; el titular de la CGT, Casildo Herrera, y el jefe de la UOM, Lorenzo Miguel. Todos ellos aparecen en la imagen con poses y gestos ridículos. Esta foto confirma la tesis de Roland Barthes según la cual “cualquiera sea el origen y el destino del mensaje, la fotografía no es tan sólo un producto o una vía, sino también un objeto dotado de una autonomía estructural” (Barthes, 1992). La imagen más allá de los objetivos del fotógrafo se independiza y adquiere ‘vida’ propia.¹⁷ En la misma noche del 24 de marzo de 1976 se publican los comunicados de la Junta Militar, el número 19 decía: “Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o **imágenes** provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o a personas o a grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o de terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta 10 años el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o **imágenes** con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las fuerzas armadas, de seguridad o policiales”. (El destacado es nuestro) La continuidad con el decreto 4161 del año 1956 mencionado anteriormente es evidente.

En un artículo anterior¹⁸ analizábamos las imágenes que se publicaron en la prensa los días previos y posteriores al golpe de estado, a través de las cuales se intentó (y en muchos casos se logró) fomentar un espacio de consenso hacia el mismo.

¹⁷ Hablar de la circulación, el uso y la recepción de estas imágenes excede las posibilidades de este trabajo, pero sí es importante aclarar que sólo una parte del análisis de las mismas se puede basar en la intencionalidad del fotógrafo.

¹⁸ Gamarnik, Cora, “*La fotografía de prensa durante el golpe de estado de 1976*” publicada en VI Jornadas de Fotografía y Sociedad, 25 y 26 de septiembre de 2009, Buenos Aires, Argentina. Secretaría de Cultura y Extensión Universitaria, Facultad de Ciencias Sociales. UBA. Publicada en CD. Año 2009. ISBN: 978-950-29-1174-8.

Las fotografías publicadas en forma homogénea en toda la prensa de entonces, revelan un lenguaje en el que la fotografía actuó no sólo como “ilustración”, sino como otro “texto” que construye, refuerza, complementa y al mismo tiempo “prueba” y “denuncia” lo que la dictadura quería transmitir. Esta operación se realizó principalmente a través de la construcción de la imagen de Videla y de la instalación de ciertos tópicos ligados al ámbito castrense como el orden, la profesionalidad, la normalidad, la higiene y limpieza y sobre todo, la normalidad. En el primer caso, la operación de prensa construyó una imagen de Videla como un militar sobrio, honesto y moralista. Antes del golpe, esta imagen se montó a través de dos facetas diferenciadas, por un lado se mencionaba su profesionalismo, su “foja intachable”, su entrega a Dios y, por el otro, se lo comparaba con la Pantera Rosa, un dibujo animado muy popular de entonces. En setiembre de 1975, la revista *Gente* arma su tapa dividida en dos partes iguales, anunciando dos notas centrales: la Pantera Rosa por un lado y Videla por el otro. La imagen los ubica en paralelo. Las dos notas no están conectadas y en el interior de la revista no se menciona ninguna relación, pero la sola construcción de la tapa instala el tema. El objetivo era mostrarlo de manera desacartonada y “querible”, apoyándose en la simpatía que generaba la Pantera Rosa. La comparación con el dibujo animado contribuyó a la versión de un Videla blando, a “la paloma que se oponía a los halcones” tan funcional a la dictadura, a pesar de que ya en 1975 había declarado en la XI Conferencia de Ejércitos Americanos realizada en Montevideo que “si es preciso, en la Argentina deberán morir todas las personas necesarias para lograr la seguridad del país” (*Clarín*, *La Nación* y otros, 26 de octubre de 1975).

Las fotos que mejor representan la idea de productibilidad cultural que tuvo la dictadura en la construcción de la imagen que de sí misma quería dar son justamente las fotos que muestran la supuesta normalidad de esos días. Al analizar esas imágenes (a más de treinta años de los acontecimientos) se nos presenta una tensión crítica extrema entre lo que sucedía y lo que se mostraba: la normalidad, la vuelta de la tranquilidad, la continuidad de la vida cotidiana ahora en paz, etc., son los sentidos que se intentan dar especialmente a través de las fotografías. Los bancos retoman sus funciones, los trenes andan normalmente, los mercados vuelven a tener productos, la gente camina tranquila por la calle, los vecinos limpian las veredas y las paredes.

Sin solución de continuidad, en las mismas páginas, conviven en absoluto contrasentido las fotos de la “normalidad” y la “calma”, con los titulares que anuncian detenciones, “procedimientos”, hallazgos de armas, universidades intervenidas. El ejemplo máximo de este caso es el diario *Clarín* del 25-3-76 que en su página 8 anuncia “total normalidad” y en la página 9 informa que fue disuelto el Parlamento y la actividad política y gremial fue suspendida.

La fotografía, herramienta de la resistencia

Así como la fotografía se utilizó como un arma política desde el poder, también fue sostenida, a partir de la acción de algunos fotógrafos, como un arma de contrapoder. En octubre de 1981, un grupo de reporteros se reunió y organizó lo que sería la primera muestra de Periodismo Gráfico Argentino, con el objetivo de exponer las fotos que habían sacado durante esos años y que no habían sido publicadas o habían sido directamente censuradas por los grandes medios¹⁹.

Durante la dictadura no había grandes acontecimientos que fotografiar. En la superficie política parecía que no pasaba absolutamente nada y la actividad central de los reporteros gráficos era cubrir actos militares uno tras otro.²⁰ La mayoría de los fotógrafos sacaba entonces fotos deportivas, de figuras del espectáculo y de actos militares que se reiteraban a sí mismos. Esto hizo que se generaran por parte de un grupo de fotógrafos, de manera inorgánica en un comienzo, más organizados después, dos estrategias para obtener fotos interesantes, visualmente atractivas y políticamente opositoras: la primera consistía en sacar, en esos mismos actos a los que eran enviados por las agencias y medios para los

¹⁹ Para una descripción y análisis de este suceso en la historia del fotoperiodismo argentino ver Gamarnik, Cora, *Reconstrucción de la primera muestra de periodismo gráfico argentino durante la dictadura*, V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 4 al 6 de noviembre de 2009. ISBN: 978-950-29-1180-9

²⁰ Eduardo Blaustein, autor de *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, señala con ironía: “En el 90% de las fotos que uno puede ver, por lo menos recorriendo rápidamente los diarios de entonces, son fotos de esas que cualquier fotógrafo en general lo mata a su editor fotográfico si lo obliga a publicar eso: foto permanente de carnet del coronel Gutiérrez que pasa el cabo González, responsable de prensa permanente; foto de Videla hablando en un discurso televisivo; Videla hablando en una ceremonia religiosa; Videla en un desfile; milico con la mano sobre el regazo; milico al lado de un tanque...” (Mesa redonda: “A 25 años del golpe, la fotografía de prensa en la dictadura”, III Jornadas de Fotografía y Sociedad, 2001).

cuales trabajaban, fotos de los militares, miembros de la Iglesia y civiles que los acompañaban, con gestos, actitudes y poses que los ridiculizaran o los mostraran en actitudes sospechosas, equívocas. Fotos con doble sentido a través de las cuáles se burlaban (e invitaban a burlarse a los que las mirasen) del poder militar. Eran imágenes que recogían la experiencia “tipo *paparazzi*” de los reporteros.²¹

La exposición pública de estas imágenes ayudó a romper con el miedo y a resquebrajar un poder represivo que parecía inconmovible. Era posible reírse de los militares y de sus cómplices civiles. La fotografía mostraba otra cara de ese poder y enfrentaba a través de la ironía y el doble sentido a la brutalidad represiva. A la política de imagen que la dictadura había construido de sí misma, los fotógrafos le respondieron con lo que sabían hacer, buscar el momento gracioso, el paso en falso, el error, la pose ridícula, el ángulo que permitía una lectura en clave cómica, metafórica. En otras imágenes y apelando a la lectura cómplice del observador, remarcaban el sentido hipócrita de las jerarquías militares, tratando de dejar al desnudo su verdadero rostro. Es una “fotografía irónica” de gran valor simbólico.

En la historia de la fotografía ya había antecedentes de este tipo de imágenes. Una de las primeras experiencias de utilización de la fotografía para mostrar la trastienda del mundo de la política es la que protagoniza Erich Salomon (1886-1944), quien se convierte en el fotógrafo de todas las personalidades políticas y artísticas de fines de la década del XX en Alemania y publica un álbum con 102 de sus fotos en 1931 en un libro llamado “*Contemporáneos célebres fotografiados en momentos inesperados*”²².

Salomon sacaba sus fotos en momentos y lugares inesperados para sus fotografiados. Este tipo de imágenes, que dieron origen a un género en sí mismo denominado *fotografía cándida*, permitieron desplegar un uso y un potencial desconocido hasta entonces. Sus fotos buscaban espontaneidad, naturalidad y al mismo tiempo sorprender al fotografiado. El fotógrafo logró mostrarle al gran público lo que nunca había visto, la trastienda del poder, y se transformó en testigo privilegiado de un mundo hasta

²¹ Se les denomina paparazzi a aquellos fotógrafos que buscan tomar por sorpresa al fotografiado. Especialmente trabajan de esa manera los fotógrafos de revistas sensacionalistas, que buscan “pescar infraganti” a las figuras del espectáculo. La palabra es de origen italiano y su nombre proviene de un personaje llamado Paparazzo de la película *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini.

²² Ver Freund, Gisele, Op. Cit, p. 105.

entonces no accesible al común de la gente. Por primera vez la política se veía no como los actores políticos querían ser mostrados sino como él los tomaba por sorpresa. Nunca antes se habían publicado imágenes de políticos capturadas sin previo aviso. Desde las esculturas romanas hasta la iconografía de la Revolución Rusa, las imágenes difundidas eran las que el poder definía previamente en cuidadas estrategias. Pero Salomon logra modificar eso, diferenciando las imágenes que se construyen desde el poder de las que, de alguna manera, se le roban al poder. Esto tuvo múltiples consecuencias, una de ellas es que a partir de su ejemplo -Salomon firmaba sus trabajos- los fotógrafos dejaron de ser anónimos. La prensa alemana contemporánea competía y se disputaba la publicación de sus fotos “secretas” y él mismo y terminó por convertirse en una estrella²³.

La otra estrategia que llevaron adelante algunos reporteros durante la dictadura, fue sacar de todos modos, fotografías que estaban prohibidas de ser tomadas o que iban a ser directamente censuradas. Gracias a esas fotos clandestinas que no salieron en su momento publicadas en ningún sitio, tenemos hoy registro de los inicios de la búsqueda de los desaparecidos, de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo y otros familiares.

Estos mismos fotógrafos son los que ayudaron a construir la imagen de las Madres como el símbolo por excelencia de la lucha contra la última dictadura militar en Argentina.

Las Madres habían comprendido muy pronto, en los orígenes de la búsqueda de sus seres queridos, que para que su reclamo sea escuchado y trascendiera las fronteras nacionales necesitaban darse una estrategia frente a los medios de comunicación. Se habían dado cuenta, desde sus primeras reuniones, que la presencia de periodistas y fotógrafos extranjeros en la Plaza de Mayo las protegía, pero no sólo eso, esencialmente les daba la visibilidad que la dictadura y los medios nacionales les negaban. En cada ocasión que podían intentaban llamar la atención de los medios. Así lograron las primeras fotos que se publicarían en la prensa mundial, mucho antes que en la prensa argentina.

La característica especial de la imagen de las Madres era exactamente eso, su rol de madres. Mujeres sencillas, amas de casa que andaban con carteras o bolsas de las compras, que caminaban sin descanso con sandalias o zapatos de taquito bajo, que con gran

²³ La vida y obra de Erich Salomon, así como la de otros fotógrafos y de la cultura alemana en general, se detiene (en el doble sentido del término) con la llegada del partido nazi al poder. Por su ascendencia judía los nazis lo llevaron, junto a todos los miembros de su familia, al campo de concentración de Auschwitz, donde murió en 1944. Para más datos: <http://reportajefrafico.wordpress.com/el-periodo-de-entreguerras/erich-salomon-y-la-candid-photography/>. Ver Gisele, Freund, op.cit.

fragilidad e inocencia se las ve enfrentando a los caballos de la policía montada durante la dictadura más cruel que tuvo este país. Mujeres llorando y consolándose, tomadas del brazo, aguantando la lluvia, enfrentando a la policía. Mujeres resistiendo en el doble sentido del término, a las inclemencias del tiempo, a los caballos y a los bastonazos de la policía, en definitiva, a la dictadura como tal. La imagen de las madres, que la mirada y el trabajo profesional de esta camada de fotógrafos que emerge a fines de la dictadura permitió hacer circular, favorecía la empatía, provocaba indignación, generaba compasión y llamaba a la solidaridad.

Estas imágenes también tienen varios antecedentes en la fotografía internacional. Uno de ellos es el caso de las imágenes de la Farm Security Administration (Administración para la Seguridad Agraria, FSA). La depresión de los años 30 en EEUU había arruinado a los pequeños productores y se necesitaban desarrollar políticas públicas para su sostenimiento. Al mismo tiempo, las revistas ilustradas como *Life* en EEUU y *Vu* en Francia, obtenían cada vez mayor éxito y trascendencia en el mercado editorial. Entre 1935 y 1942, el gobierno a cargo de Franklin Roosevelt, a través de la FSA, contrató a un grupo de reconocidos fotógrafos para que recorrieran el país, registrando la pobreza del interior norteamericano con la intención de que sus trabajos pudiesen impresionar a la opinión pública y provocar movimientos de solidaridad. Así fue como Dorotea Lange, Walker Evans y Ben Shahn entre otros comenzaron a fotografiar la Norteamérica rural profunda. La Farm Security Administration era un organismo encargado de enviar ayuda a los granjeros empobrecidos por la mecanización del campo, la sequía y las consecuencias del desastre económico del año 1929. Con esta campaña, y con las fotografías publicadas en la prensa, se pretendía informar a los habitantes de las ciudades industriales y comerciales de las condiciones en que se desarrollaba la vida en el campo y, en definitiva, mantener entre los dos sectores la frágil alianza que había permitido gobernar a los demócratas. Así surgió el famoso retrato de Florence Thomson, una viuda con sus tres hijos llamado “Madre emigrante”, imagen sacada por Dorotea Lange en California en 1936.

Aunque en un caso como contrapropaganda a un poder represivo y en el otro como campaña de prensa gubernamental, la fotografía demostró en ambas situaciones ser eficaz para expandir la solidaridad, favorecer la identificación de una franja más amplia de la población con los reclamos y ampliar la visibilidad social de los fotografiados. En el caso

de las imágenes de las Madres en Argentina, también sirvió para expandir su denuncia internacionalmente y desbaratar la política de ocultamiento implementada por el régimen militar. Estas imágenes emotivas y de denuncia, tuvieron un impacto que fue rápidamente percibido por la dictadura, lo que convirtió a los fotógrafos en un grupo especialmente buscado para ser reprimido en las manifestaciones públicas. Era parte de la práctica habitual de su trabajo a fines de la dictadura sufrir persecución, golpizas, robo de rollos, rotura de sus cámaras o directamente ser detenidos.

A modo de cierre

Como pudimos observar los vínculos entre la fotografía y la política son vastos, fecundos y variados. Tanto en los casos analizados de la historia argentina como en los internacionales, la fotografía muestra una gran ductilidad y la posibilidad de ser usada en instancias múltiples: desde denunciar la pobreza hasta sorprender infraganti a los dueños del poder de turno, desde conmover y estimular la solidaridad hasta ocultar mostrando otra cosa, desde develar el horror hasta ayudar en procesos de concientización social. Desde el simple elemento de registro a ocupar un rol predominante dentro de un aparato de propaganda. Observamos también cómo desde el poder dictatorial se trató de censurar y prohibir y al mismo tiempo como la relación de identidad que se genera a través de las imágenes es resistente y duradera. Vimos como desde los propios fotógrafos de prensa se usó la fotografía como un arma de contrapoder y de denuncia, valiéndose incluso de la ironía y del humor. En todos los casos, son los usos sociales los que determinan el sentido cambiante e histórico que adquieren las imágenes. Para terminar este breve recorrido creemos que un estudio profundo de esta relación entre fotografía y política (que abarque estos y otros momentos de la historia argentina) es todavía un capítulo pendiente de la historia de los medios en nuestro país.

Bibliografía utilizada y/o consultada

Andermann, Jens; Rowe, William (2005) eds., *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*. New York, NY: Berghahn Books.

- Ara, Pedro (1996) *El caso Eva Perón*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Berger, John (1998) *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Burke, Peter (2001) “Poder y protesta” en *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Franklin, Bruce (2008), *Vietnam y las fantasías norteamericanas*, Final Abierto, Buenos Aires.
- Freund, Gisele, (2001) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gamarnik, Cora, “La fotografía de prensa durante el golpe de estado de 1976” publicada en VI Jornadas de Fotografía y Sociedad, 25 y 26 de septiembre de 2009, Buenos Aires, Argentina.. Secretaría de Cultura y Extensión Universitaria, Facultad de Ciencias Sociales. UBA. Publicada en CD. Año 2009. ISBN: 978-950-29-1174-8.
- Gamarnik, Cora, *Reconstrucción de la primera muestra de periodismo gráfico argentino durante la dictadura*, V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 4 al 6 de noviembre de 2009. ISBN: 978-950-29-1180-9
- García, Fernando; Labado, Alejandro, Vazquez Enrique (comps) (1997), “*Evita. Imágenes de una pasión*”, Editorial Planeta, Buenos Aires.
- Gené, Marcela (2005), “*Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946 – 1955*”, FCE, Buenos Aires.
- James, Daniel. *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- Mochkofsky, Graciela, *Timerman, El periodista que quiso ser parte del poder*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.
- Priamo, Luis (2001), “Fotografía y estado en 1951,” en *Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, pp. 173-175.
- Priamo, Luis (2004), “Fotografía y estado moderno,” en *Ojos crueles*, No. 1, pp. 39-45.
- Sorlin, Pierre (2004), *El “siglo” de la imagen analógica: Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca.